文学研究

偶然与永恒
——中国诗学的审美感悟之一

张 晶[1] 张佳音[2]

(1. 中国传媒大学 图书馆, 北京 100024; 2. 美国加州大学圣芭芭拉分校 东亚系,美国 加利福尼亚)

摘 要: 本文旨在揭示中国诗学中偶然的感兴和诗歌经典的永恒魅力之间的内在联系。中国诗学中的感兴之发生的契机是"偶然"的,在古代诗论中关于"偶然"、"偶尔"、"触"、"遇"等具有偶然性质的词语甚多,而且多指诗歌杰作的创作契机。在诗歌史上和文化史上堪称经典的篇什,都有着令欣赏者常读常新的永恒魅力,而诗人或艺术家的价值追求正在于自己作品的永恒存在。诗的功能在对情感的持存,抽象的或没有构形的自然情感是无法使读者获得审美体验的。诗歌要以自己的艺术媒介来创造具有物性的文本存在。永恒的魅力还来自于读者在欣赏作品时所产生的审美惊奇感。诗之"化境"被作为最高的艺术价值标准,也是以偶然的感兴作为发生契机的。

关键词: 偶然; 经典; 艺术媒介; 永恒

中图分类号:I01 **文献标识码:**A **文章编号:**1000-5919(2013)05-0059-12

诗歌的意象创造,首先是诗人在与对象的审美关系中生成的。中国古代的诗学理论,突出体现了中国美学的特征。作为诗人创作的发生契机,"感物而兴"是最为普遍的现象。所谓"感物而兴"也即感兴,在我看来最突出的特点有两个:一是主体和客体的遇合,二是发生的偶然性。这是感兴的实质所在。关于"兴"有多种说法,我认为宋人李仲蒙所云是最为切合感兴的本质的,他说:"触物以起情谓之兴,物动情也。"①这里就包含了这两层意思。中国诗学中的"感兴"论不同于西方的灵感说,最重要的就在于它不仅是主体因素,而是与外物(包括自然景物和社会事物)的遇合中产生出来的。这种心与物的遇合,不是可以安排或预料的,而是随机的触发。所以诗论中的"偶然"、"偶尔"、"触"、"适会"等字眼甚多。所谓"兴"是对诗人情感的唤起,刘勰释"比兴"云:"故比者,附也;兴者,起也。附理者切类以指事,起情者依微以拟议。起情故兴体以立,附理故比例以生。"②以"起情"释"兴",即是对诗人情感的唤起。

然而,感兴的触发只是诗歌创作的起点,作为价值的体现,这种偶然的感兴恰恰是产生经典的创作机制,换言之,通过偶然的感兴而创作出的作品,往往可以获得永恒的审美价值与意义。以偶然的感兴为起点,却可以臻于永恒,这大概可以在诗学中找到不可胜数的例证,而在诗歌理论上,并未得到深入的说明。本文的立意则是探寻一下其中的路径所在,也就是探寻经典的永恒审美价值与创作发生时的偶然感兴之间的必然联系。

一

在中国诗学中,谈及由偶然的感兴生成经典的论述甚多,如宋人叶梦得评谢灵运的名篇《登池上楼》时说:"'池塘生春草,园柳变鸣禽'。世

收稿日期:2013-07-02

作者简介:张晶,男,满族,吉林四平人, 中国传媒大学教授。

基金项目:国家社会科学基金项目《中国古代文艺理论对文艺美学的建构意义研究》,批准号:10BZW019。

① 胡寅:《与李叔易书》引李仲蒙语,《斐然集》卷十八,北京:中华书局 1993 年版,第 386 页。

② 刘勰:《文心雕龙·比兴》,范文澜注《文心雕龙注》,北京:人民文学出版社 1958 年版,第 601 页。

多不解此语为工,盖欲以奇求之耳。此语之工,正在无所用意,猝然与景相遇,借以成章,不假绳削,故非常情所能到。诗家妙处,当须以此为根本,而思苦言难者,往往不悟。”①明代诗论家谢榛以“天机”论诗,也是偶然的感兴触发:“诗有天机,待时而发,触物而成,虽幽寻苦索,不易得也。如戴石屏‘春水渡傍渡,夕阳山外山’,属对精确,工非一朝,所谓‘尽日觅不得,有时还自来’。”②。所论及之作,都是成为文学经典的作品,具有永恒的意义与审美价值。那么,我们在这里所要追问的乃是,偶然的感兴为什么能够产生永恒的经典?反之,亦可以这样思考:在中国诗史上一些脍炙人口、流传千古的名作,却是产生在诗人与外物的偶然感兴之中?这是个有趣味的话题,也是一个有丰富审美内涵的话题,值得我们试为破解。

首先,我们要问的是,诗的永恒价值究竟何在?也许有人会对这个问题持怀疑或否定态度,但其实我在这里所说的“永恒价值”没有那么形而上,只是指那些能使千百年前的诗流传至今的东西。诗歌经典的形成和流传,主要的还是一个自然而然的过程,是人们怀着激动的心情来接受的东西,而非人为的造作、意识形态的操控。真正穿越了时间的帘幕越千年而不衰的那些作品,才是真的经典。在中国诗歌史上,这样的篇什如同夜空中闪烁的繁星一样,是无法胜数的。真正的经典,在我看来是在没有外在操控的因素下能够激发人们灵智、点燃人们激情的作品。当然,教材、选本、文学史、诗歌史著作等,都成为诗歌经典的主要载体。而其中所选的篇什,绝大多数也都是千百年来已经得到人们喜爱和认同的。作为与作者素不相识(同时代人或后人)的读者,为什么会对这位诗人的某篇诗作非常喜爱,吟咏之间击节再三、欣喜若狂?当然首先应该是一种情感体验,也就是通过诗这个媒介,读者感受到了与之素昧平生的诗人的同样或类似的情感。这是一种非常微妙的体验,也是诗作为文学的基本类型的独特魅力和功能所在。而能够成为文学经典的诗作,则是以独特的审美形式使人的某种情感得以葆有与传递,并使读者在阅读中不断生发出新的审美意味。

关于诗的这种功能,刘勰在《文心雕龙·明诗》篇中的界说非常简明:“诗者,持也,持人情性。”③持,《说文解字》:“握也,从手寺声”。④ 也可引申为持有,葆有。诗歌的价值就在于对人的情性的葆有持存。特别值得关注的是,德国大哲学家海德格尔借着对荷尔德林诗的阐释表达了与此非常类似的意思。荷尔德林的诗句是:“但诗人,创建那持存的东西。”海德格尔以对此诗句的阐释揭示了诗歌的基本性质与功能,他说:“凭借这个诗句,就有一道光线进入我们关于诗之本质的问题之中了。诗是一种创建,这种创建通过词语并在词语中实现。如此这般被创建者为何?持存者也。但持存者竟能被创建出来么?难道它不是总是已经现存的东西吗?决非如此。恰恰这个持存者必须被带向恒定,才不至于消失;简朴之物必须从混乱中争得,尺度必须对无度之物先行设置起来。承荷并且统摄着存在者整体的东西必须进入敞开域中。”⑤海德格尔虽然晚于刘勰千年有余,但没有任何迹象显示他对刘勰及《文心雕龙》有什么了解。而这里通过阐释荷尔德林诗句所揭示的诗本质,与刘勰所说的“诗者,持也,持人情性”何其相似乃尔!只是海德格尔更为明确地提出“持存者带向恒定”,也就是通向永恒意义之路。

二

真正的诗歌阅读当是审美,而作为审美对象的并非是诗中的词语,而是由词语建构而成的意象,或者如现象学美学家茵加登所说的“图式化外观”,“图式化外观”对于诗歌审美来说是必不可少的。它是鉴赏者通过对诗中词语的阅读而在

① 叶梦得:《石林诗话》卷中,《历代诗话》,北京:中华书局 1981 年版,第 426 页。
② 谢榛:《四溟诗话》卷二,《历代诗话续编》,北京:中华书局 1983 年版,第 1161 页。
③ 《文心雕龙·明诗》,范文澜注《文心雕龙注》,第 65 页。
④ 许慎:《说文解字》,北京:中华书局 1963 年版,第 251 页。
⑤ 海德格尔:《荷尔德林诗的阐释》,孙周兴译,北京:商务印书馆 2000 年版,第 44 页。

头脑中映现的内在视像或画面,与中国诗学中所说的意象或意境相类,而“图式化外观”更强调的恐怕在于充盈与直观的性质。茵加登认为,“这些图式化外观就是知觉主体在作品中所体验到的东西,它们要求主体方面有一个具体的知觉或至少是一个生动的再现活动,如果它们要被实际地、具体地体验到的话。——读者在阅读时就必须进行一种生动的再现。这就意味着读者必须在生动的再现的材料中创造性地体验直观外观,从而使再现客体直观地呈现出来,具有再现的呈现。”①这是茵加登对于胡塞尔现象学的文学展开,它是可以和中国诗学相通的。中国诗学中的意象或意境,都是读者在阅读欣赏时在头脑中呈现的“图式化外观”。

中国诗学中的偶然感兴,是诗人作为主体的情感受到外物的感发而被激活,并以诗人的情感贯注并统摄而形成诗人头脑中的意象,并用词语构形。情感本身是没有“图式化外观”的,如果只有情感的宣泄而无构形是无法获得读者的审美接受的。美国著名符号论美学家苏珊·朗格认为,艺术品(包括诗歌)是表现情感的知觉形式,她说:“艺术品是将情感呈现出来供人观赏的,是由情感转化成的可见的或可听的形式。它是运用符号的方式把情感转变成诉诸人的知觉的东西,而不是一种征兆性的东西或是一种诉诸推理能力的东西。”②我们表现作品中的情感并非是一般人的自然情感,而应该是艺术符号化的审美情感。苏珊·朗格明确指出:“一个艺术家表现的是情感,但并不是像一个大发牢骚的政治家或是像一个正在大哭或大笑的儿童所表现出来的情感。艺术家将那些在常人看来混乱不整和隐蔽的现实变成了可见的形式,这就是将主观领域客观化的过程。”③在艺术品中所表现的情感,已经是被形式化或符号化了。原始的情感,并非艺术家所表现的情感。诗歌或其他艺术,情感的发动不是目的,情感催生了作品的审美形式,而欣赏者快感的产生,也是对形式而言的,正如德国著名哲学家卡西尔所说:“如果艺术是享受的话,它不是对事物的享受,而是对形式的享受。”④卡西尔还谈到艺术家的情感与作品的审美形式的产生之间的深刻联系:“审美的自由并不是不要情感,不是斯多葛式的漠然,而是恰恰相反,它意味着我们的情感生活达到了它的最大强度,而正是这样的强度中它改变了它的形式。——……我们在艺术中所感受到的不是哪种单纯的或单一的情感特质,而是生命本身的动态过程,是在相反的两极——欢乐与悲伤、希望与恐惧、狂喜与绝望——之间的持续摆动过程。使我们的情感赋有审美形式,也就是把它们变为自由而积极的状态。在艺术家的作品中,情感本身的力量已经成为一种构成力量(formative Power)。”⑤卡西尔所言对我们理解诗学的偶然感兴和永恒魅力这样的话题,有难得的启迪意义,在感兴中被偶然的契机唤起的情感具有非同一般的强度,而它正是成为作品中的审美构形的动力。

诗人或其他艺术家当然是具有充沛的情感的,无论中外文论,这都是老生常谈;但我在这里所要指出的,诗人的情感又是在长期的艺术创作中与其独特的艺术语言内在地结合了的,或者说被艺术媒介化了的。刘勰论“神思”时所说的“神居胸臆,而志气统其关键;物沿耳目,而辞令管其枢机。枢机方通,则物无隐貌;关键将塞,则神有遁心”,“玄解之宰,寻声律而定墨;独照之匠,窥意象而运斤”⑥,都是指出了诗歌创作的内在运思已经是用声律化的词语来构造其审美意象的了。诗的内在运思,并非仅仅是意象的贯通,而且还是以属于诗歌这种文体的独特艺术语言来进行的。各个艺术门类都有属于自己的艺术语言,在诗歌来说,就是词语和韵律。美国哲学家古德曼有《艺术语言》这样一部名著,其引言部分中指出:

---

① 茵加登:《对文学的艺术作品的认识》,陈燕谷、晓未译,北京:中国文联出版公司 1988 年版,第 56 页。

② 苏珊·朗格:《艺术问题》,滕守尧、朱疆源译,北京:中国社会科学出版社 1983 年版,第 24 页。

③ 苏珊·朗格:《艺术问题》,第 25 页。

④ 卡西尔:《人论》,甘阳译,上海:上海译文出版社 1985 年版,第 203 页。

⑤ 卡西尔:《人论》,第 189 页。

⑥ 《文心雕龙·神思》,范文澜注《文心雕龙注》,第 493 页。

"在我的书名是,'语言'严格地讲,应当代之以'符号体系'。"①其他的艺术门类如音乐、绘画、雕塑、建筑等,也都有自己独特的艺术语言。我也用"艺术媒介"来指称艺术语言所起的内外连通的媒介作用,也就更为注重的是艺术创作中内在运思时的这种具有物性的媒介性质。对于"艺术媒介",我曾有过这样的界说:"艺术媒介是指艺术家在艺术创作中凭借特定的物质性材料,将内在的艺术构思外化为具有独创性的艺术品的符号体系。艺术创作远非克罗齐所宣称的'直觉即表现',而有一个由内及外、由观念到物化的过程,任何艺术品都是物的存在,艺术家的创作冲动、艺术构思和作品形成这一联结,其主要的依凭就在于媒介。"②我对于艺术媒介的提出,其初衷在于艺术创作由内在运思到外在表现的联结。艺术家在创作时的内在运思阶段并非是空无依凭的,也并非是一般的语言,而是特殊的艺术语言连接着内外。关于艺术媒介,国内学者谈论者颇为罕见,而西方理论家对此有颇见深刻的论述。英国美学家鲍桑葵明确认为,媒介"是探讨美学基本问题的真正线索",指出:"因为这是一件无比重要的事实。我们刚才看到,任何艺人都对自己的媒介感到特殊的愉快,而且赏识自己媒介的特殊能力。这种愉快和能力感当然并不仅仅在他实际操作时才有的。他的受魅惑的想象就生活在他的媒介的能力里;他靠媒介来思索,来感受;媒介是他的审美想象的特殊身体,而他的审美想象则是媒介的唯一的特殊灵魂。"③鲍桑葵对媒介的论述,揭示了艺术媒介的本质特征,认为媒介是艺术家内在地进行审美想象时的载体,如同人的身体一样,而审美想象则是它的特殊灵魂,也就是说,不同门类的艺术家在进行内在的运思时是凭借不同的媒介的。艺术媒介对于艺术家的外在传达而言,其物性是可以理解的,如果不谈物性,艺术媒介的提出就没有什么意义。诗歌的物性指的是词语和韵律的物质性存在。海德格尔对艺术的物性有深刻的论述,他认为,"一切艺术品都有这种物的特性。如果它们没有这种物的特性将如何呢?或许我们会反对这种十分粗俗和肤浅的观点。托运处或者是博物馆的清洁女工,可能会按这种艺术品的观念来行事。但是,我们却必须把艺术品看做是人们体验和欣赏的东西。但是,极为自愿的审美体验也不能克服艺术品的这种物的特性。建筑品有石质的东西,木刻中有木质的东西,绘画中有色彩,语言作品中有言说,音乐作品中有声响。艺术品中,物的因素如此牢固地现身,使我们不得不反过来说,建筑艺术存在于石头中,木刻存在于木头中,绘画存在于色彩中,语言作品存在于言说中。音乐作品存在于音响中。"④从艺术创作的外在表现或传达的角度来看,海德格尔这段话已经将艺术品的物性说得颇为透彻了。艺术家在进行艺术的外在的表现和传达时当然是以不同的媒介来进行的。这一点,与克罗齐的观点适足相反。克罗齐的著名主张是"直觉即表现",对于艺术创作中的外在媒介的表现,他认为是多余的,如鲍桑葵对其所作的批评:"克罗齐主张,外在的媒介,严格说来,是多余的东西,因此,区别这种表现方式和那种表现方式(如绘画、音乐、语言)是没有意义的。"⑤而且,由于对媒介所取的虚无的态度,也就否认了艺术分类。

我对艺术媒介的论述的重点在于,用艺术媒介的观念来解决艺术创作从内在的运思到外在表现是如何转化的,内外又是如何联结的。艺术媒介就是这种联结的通道。艺术媒介的谈论是离不开作品的物性的,那么,内在于艺术家头脑中的媒介又是如何体现物性的呢?这确实是值得我们追问的。我认为,在艺术创作的感兴阶段和审美意象的形成阶段,艺术家就是凭借着媒介进行的。艺术家以此感知外物,以此把握外物。内在于头脑的艺术媒介的物性是不太好理解的,但它却是客观的存在,我们称之为"材料感"。刘勰所说的

① 古德曼:《艺术语言》,褚朔维译,北京:光明日报出版社 1990 年版,第 19 页。
② 张晶:《艺术媒介论》,《文艺研究》2011 年第 12 期。
③ 鲍桑葵:《美学三讲》,周煦良译,上海:上海译文出版社 1983 年版,31 页。
④ 海德格尔:《诗·语言·思》,彭富春译,北京:文化艺术出版社 1991 年版,第 23 页。
⑤ 鲍桑葵:《美学三讲》,第 34 页。

“夫情动而言形,理发而文见,盖沿隐以至显,因内而符外者也。”①说的正是诗人从内在感兴到外在表现的这个联结的问题。“沿隐至显”指的就是从内在意象到显性的表现。美国著名哲学家杜威对媒介也多有阐述,他仍然是从他的经验论角度来谈媒介的,如说:“每一件艺术作品都有一种独特的媒介, 通过它及其他一些物,在性质上无所不在的整体得到承载。在每一个经验之中,我们通过某种特殊的触角来触摸世界;我们与它交往,通过一种专门的器官接近它。整个有机体以其所有过去的负载和多种多样的资源在起着作用,但是它是通过一种特殊的媒介起作用的,眼睛的媒介与眼睛相互作用,耳朵、触觉也都是如此。美的艺术抓住了这一事实,并将它的重要性推向极致。”②杜威主张艺术即经验的表达,而艺术的个性化便在于经验的个性化。杜威强调了媒介的内在性质,认为媒介其实就是艺术家用某种特殊的触角来触摸世界和把握世界。

诗歌作为一种艺术,有自己的媒介,那就是词语和韵律。因为它看上去与其他类型的语言文字并无二致,所以诗歌的媒介特征往往被人们所不甚重视。实际上,诗人运用诗歌的独特媒介来表达情感和创造一个世界的专业能力非常重要。偶然的感兴作为艺术创作的契机,是对具有深厚的诗歌专业修养的诗人而言的,并非随便什么人都可以在偶然中就写出惊人妙句或传世佳作的。在诗人来说,情感、意象、词语、韵律是浑然一体的,诗人在与外物的触遇中所兴发的东西,并不仅仅是情感或意象,而是融情感、意象和词语、韵律为一浑然天成的整体。黑格尔从他的整体美学体系出发,对诗歌的性质有这样的阐述:“诗须用精神性的东西作为内容,不过在对内容进行艺术加工之中,诗不能像造型艺术那样满足于提供感性观照的形象,也不能满足于像音乐那样从内心迸发出的声音,只让心灵去领会,此外也不能采取抽象思维的形式,而是要处在直接凭感官形象的生动性和情感思想的主体性这两极之间。由于诗的观念方式处在这种中间地位,诗就同时分属左右两极的领域:诗从思维里取得精神方面带有普遍性的东西,这就是从直接呈现于感官的分散的事物之中抽出它们的较单纯的定性;诗在观念方式方面还保留着造型艺术所用的在空间中同时并列的关系。观念和思维的差别主要在于观念以感性观照为出发点,让所观照的事物仍照原来的样子不相联系地同时并列;思维却要显出各有定性的事物互相依存,具有交互的关系,作为下判断下结论之类推理活动的根据。所以诗的观念在艺术作品里要有可能把分散的个别的东西结合成为有内在联系的统一体,但是由于观念一般都不免带有松散性,所要求的统一本来是隐藏着的,这就是使诗有可能使内容的各个部分和方面融成一个生动的有机体而同时在表面上又好像各自独立。这就是说,诗有可能使所选定的内容时而较多地朝思想方面发展,时而较多地朝外在现象方面发展。所以诗既不排除哲学的最高思辨,也不排除外在的自然现象,只要它不把哲学思想按照推理或科学论断的方式揭示出来,也不把自然现象按照原来的见不出意义的方式描绘出来。总之,诗要提供他一个完整的世界,其中实体本质要以艺术的方式展现于人类动作、事件和情感流露所组成的客观现实。”③作为德国古典哲学时期的最有代表性的唯心主义哲学家,黑格尔对于诗歌也是特别看重其中的精神性内容的,他认为诗是可以“不排除哲学的最高思辨”,但他决不主张把哲学思想按照推理或科学论断的方式来写,而是要有直接凭感官形象的生动性。值得注意的是,黑格尔所说的“观念”,恰恰不是那种抽象的概念,而是内在的直观方式。他在这里提出的思维与观念的差别,指的便是哲学思维方式和内在的感性观照方式的区别。

三

诗歌要成为具有永恒魅力的经典,只有情感而没有媒介是不可能的,而诗的媒介也同样是有

---

① 《文心雕龙·体性》,范文澜注《文心雕龙注》,第 505 页。

② 杜威:《艺术即经验》,高建平译,北京:商务印书馆 2007 年版,第 216 页。

③ 黑格尔:《美学》第三卷下册,朱光潜译,北京:商务印书馆 1981 年版,第 96 页。

自己的物性的。词语的独特、音韵的谐美所形成的完整的文本,就是其物性的存在。刘勰在《文心雕龙·神思》篇中所说的“窥意象而运斤”与“寻声律而定墨”并非分为两橛的,而是一体化的。作为诗歌作品的美感,是在对这些篇什的欣赏吟咏中获得的。黑格尔这样论述了诗的音律与内在想象之间的关系,他说:“所以诗的音律的严格要求仿佛很容易对想象成为一种桎梏,使诗人不能按照他心里所想的样子,把他的观念传达出来。因此有人就认为节奏的抑扬顿挫和韵脚的铿锵和谐尽管确实有一种悦人的魔力,但是如果对音律方面要求过多,就往往不免由于追求感官的快感而使最美好的情感思想受到牺牲。其实这种指责是站不住脚的。第一,说诗的音律妨碍自然流露,这是不正确的,一般说来,真正有才能的诗人对于诗的感性媒介(音律)都能运用自如,感性材料对他不但不是阻力或压力,而且还能起激发他和支持他的作用。事实上我们看到过凡是伟大的诗人在自己独创的时间尺度,节奏和韵脚之中都很自由地有把握地回旋自如;——其次,在自由诗里,要把思想表现得回旋荡漾,时而凝练,时而波澜壮阔,这种强制性的音律要求还能激发诗人‘因文生情’,获得新意思和新的独创,如果没有这种冲击,新的东西就不会来。”①黑格尔在这里揭示了诗歌的音律对于内在意蕴的表现功能,强制性的音律对于诗歌的审美想象并非仅有限制的功能,而是时常有着激发创新的作用。越是有才能的诗人,对诗的感性媒介方面越是能够运用自如。黑格尔还概括了诗人的任务:“诗却不然,语言的感性声响在配合结构方面本来没有拘束,因此诗人的任务就在于在这种无规律之中显出一种秩序,一种感性的界限,因而替他的构思及其结构和感性定出一种较固定的轮廓和声音的框架。”②黑格尔认为诗歌是以感性媒介来构造文本的,而这正是读者从中获取审美兴趣的对象所在。我在这里所要顺势表达的意思是,这种以感性媒介而构造成的诗的“固定的轮廓和声音的框架”,是诗歌经典产生永恒魅力的不竭资源,但它并非全是甚至主要不是在最初诗兴之后的加工的产物,而在很多时候是诗人与外物偶然触遇兴发情感的同时便已诞生,越是佳作越是如此!明代诗论家徐祯卿认为,“情者,心之精也。情无定位,触感而兴,既动于中,必形于声。故喜则为笑哑,忧则为吁戏,怒则为叱咤。然引而成音,气实为佐;引音成词,文实与功。盖因情以发气,因气以成声,因声而绘词,因词而定韵,此诗之源也。然情实窈渺,必因思以穷其奥;气有粗弱,必因力以夺其偏;词难妥帖,必因才以致其极;才易飘扬,必因质以御其侈。此诗之流也。由是而观,则知诗者乃精神之浮英,造化之秘思也。若夫妙骋心机,随方合节,或约旨以植义,或宏文以叙心,或缓发如朱弦,或争张如跃楛,或始迅以中留,或既优而后促,或慷慨以任壮,或悲凄以引泣,或因拙以得工,或发奇而似易。此轮匠之超悟,不可得而详也。”③徐祯卿认为“触感而兴”的诗歌创作冲动,一方面是“动于中”的情感唤起,另一方面是“形于声”音律构成。徐氏又指出,好的诗作应该像轮扁斫轮那样,出神入化,无可分析。这也便是诗家所谓“化境”。“化境”之作,都是臻于极致的经典。谢榛论诗,最重“入化”之作,云:“诗有不立意造句,以兴为主,漫然成篇,此诗之入化也。”④清人徐熊飞则明确指出:“自然而出,无关造作,此化境也。化境多从无心得之。”⑤“化境”是诗中极致,在中国的艺术品评中,“化境”是最高的审美范畴,也是能够产生恒久的审美价值的作品之指谓。在徐飞熊看来,当是无心的偶然感兴的产物。清人贺贻孙论诗也多处以“化境”为最高的艺术评价标准,如说:“诗家化境,如风雨驰骤,鬼神出没,满眼空幻,满耳飘忽,突然而来,倏然而去,不得以字句

① 黑格尔:《美学》第三卷下册,第70页。
② 黑格尔:《美学》第三卷下册,第71页。
③ 徐祯卿:《谈艺录》,《历代诗话》,第765页。
④ 谢榛:《四溟诗话》卷一,《历代诗话续编》,第1152页。
⑤ 《修竹庐谈诗问答》,《诗问四种》,济南:齐鲁书社1985年版,第264页。

诠,不可以迹相求。”①也都是以偶然的感兴为化境的发生契机。这在其他论者的有关论述中也都意旨相同。

四

中国诗学中的偶然感兴,并非单纯讲诗人情感被外物唤起,而是以所兴发之情感作为构形之精魄。真正能和读者发生审美关系的,是这种呈现着情感取向的构形也就是“图式化外观”。《文心雕龙·神思》篇的赞语中所说:“神用象通,情变所孕。物以貌求,心以理应。”②从运思的角度讲到“神思”是以象来贯通的。《文心·情采》篇的赞语则曰:“言以文远,诚哉斯验。心术既形,英华乃赡。”后面虽然批评了“繁采寡情,味之必厌”,但是以“心术既形”为其前提。

一般来说,情感可以分为若干基本类型,所谓“七情”“五情”是也。这些最为基本的情感类型已经是被概括出来的,用佛教因明逻辑的话语来说,是“比量”而非“现量”。“比量”已经假道于类推归纳,而非“一触即觉”的现量感发了。一般性地抒写这样一些基本的情感类型,是难以激活读者的审美知觉的。反之,由偶然感兴而生成的情感,则是没有经由类推或抽象的,是融贯了没有预想的新奇物象的独特情境。清初思想家王夫之借用佛教因明学的概念,称不经过推理归纳的直接感知为“现量”,并以之为其诗学思想的关键。他曾著有《相宗络索》一书,其中阐释“现量”说:“现量,现者,有现在义,有现成义,有显现真实义。现在不缘过去作影;现成一触即觉,不假思量计较;显现真实,乃彼之体性本自如此,显现无疑,不参虚妄。”③王夫之指出“现量”说的三层含义,一是现在义,就是它的当下性,现量是当下的直接感知,而非以往留下的后象;二是现成义,“一触即觉”,是说现量是瞬间的直觉而非获得的知识,不需要比较推理等抽象思维方式的参与;三是显现真实义,是说现量是显现客观对象的真实存在。这也正是我们所说的偶然的感兴。

《文心雕龙·比兴》篇的赞语所云:“诗人比兴,触物圆览。物虽胡越,合则肝胆。拟容取心,断辞必敢。攒杂咏歌,如川之涣。”④“触物”即是具有偶然性质的感兴,其义明矣。“圆览”,缺少可信的解释,一般译为“周全的观察”。我以为“圆览”二字甚为重要,由“触物”而生成的圆整意象,或者说是“图式化外观”。在这里,诗人的主体意向起了非常重要的整合作用,本来相距甚远的物象,由于“触物”而成为近如“肝胆”的意象整体。而由诗人的偶然感兴所兴发的情感是那种与即兴见到的特殊物色相融贯的情感,不是我们一般理解的基本情感类型。谢榛对此所言甚有见地:“夫万景七情,合于登眺。若面前列群镜,无应不真,忧喜无两色,偏正惟一心;偏则得其半,正则得其全。镜犹心,光犹神也。思入杳冥,则无我无物,诗之造玄矣哉!”⑤诗的永恒魅力来自何处?当然是后世读者的常读常新。真正的诗歌审美效应主要不是来自于传授,而在于读者在阅读作品中体验到诗人那种非常微妙的情感蕴涵,而获得不期然而然的惊喜与兴奋。这在中国诗学中有颇为广泛的论述。如苏轼评陶诗说:“陶潜诗:‘采菊东篱下,悠然见南山’。采菊之次,偶然见山,初不用意,而境与意会,极可喜也。”⑥“极可喜”正是读者所感受到的惊喜。这种对于诗歌经典常读常新的感受,还在于读者读诗时与诗人心灵相接通,感觉到诗人那种微妙的情感更是鸢飞鱼跃、充满生机的。如清人张实居所说:“古之名篇,如出水芙蓉,天然艳丽,不假雕饰,皆偶然得之,犹书家偶然欲书者也。当其触物兴怀,情来神会,机括跃如,如兔起鹘落,稍纵则逝矣。有先一刻后一刻之妙,况他人乎?”⑦王夫之评诗重在“神理”,其

---

① 贺贻孙:《诗筏》,《清诗话续编》,上海:上海古籍出版社 1983 年版,第 165 页。
② 《文心雕龙·神思》,范文澜注《文心雕龙注》,第 495 页。
③ 《相宗络索·三量》,引自于叶朗先生《中国美学大纲》,上海:上海人民出版社 1985 年版,第 462 页。
④ 《文心雕龙·比兴》,范文澜注《文心雕龙注》,第 602 页。
⑤ 谢榛:《四溟诗话》卷三,《历代诗话续编》,第 1181 页。
⑥ 苏轼:《书诸集改字》,《苏轼文集》,北京:中华书局 1983 年版,第 2099 页。
⑦ 张实居:《师友诗传录》,《清诗话》,上海:上海古籍出版社 1999 年版,第 129 页。

意在此,如说:“以神理相取,在远近之间。才着手便煞,一放手又飘忽去:如‘物在人亡无见期’,捉煞了也;如宋人咏河豚云:‘春洲生荻芽,春岸飞杨花。’饶他有理,终是于河豚没交涉。‘青青河畔草’与‘绵绵思远道’,何以相因依,相含吐?神理凑合时,自然恰得。”①又评阮籍诗云:“以追光蹑影之笔,写通天尽人之怀,是诗家正法眼藏。”②虽是从创作角度来说的,也是读者在审美过程中得到的突出感觉。

永恒的魅力来自于读者在欣赏作品时产生的审美惊奇感。著名哲学家张世英先生在哲学高度上将“惊异之感”作为审美意识的起点,而且,张先生还明确地将“感兴”阐释为诗人的惊异之感。他认为:“人不仅在从无自我意识到能区分主客关系这一‘中间状态’中能激起惊异,兴发诗兴,而且在从主客关系到超主客关系、从有知识到超知识的时刻,同样也会激起惊异,兴发诗兴。两个阶段的诗兴皆因惊异而引起。如果说前一阶段的惊异能使人自然地见到一个新的视域或新的世界,则后一种惊异可以说是能使人创造出一个新的世界。(当然,从广义上说,前一种惊异也可以说是创造)。中国美学史上所说的‘感兴’,其实就是指诗人的惊异之感。”③笔者本人高度认同张世英先生的关于“惊异”的理论,进而视之为从日常状态进入审美状态的关口。为了论述方便,我将“惊异”称为“惊奇”,并撰有《审美惊奇论》、《惊奇的功能及其在中国古典诗词中的呈现》等相关文章。对于审美惊奇,我作了如下的集中阐述:“惊奇是一种审美发现。在惊奇中,本来是片断的、零碎的感受都被接通为一个整体,观赏者的心灵受到了强烈的撼动,而作为审美对象的作品里潜藏着、幽闭着的意蕴,突然敞亮了出来。观赏者处在发现的激动之中。也许,没有惊奇就没有发现,也就没有美的属性的呈现,没有崇高和悲剧的震撼灵魂,没有喜剧和滑稽的油然而生。正如亚里士多德所说的:‘一切发现中最好的是从情节本身产生的、通过合乎可然律的事件而引起观众的惊奇的发现。是惊奇带来了发现。在发现之中,本来是平常的东西变得那样不平常,一切都在美的光晕之中。”④在诗学范围内,偶然的感兴正是获得审美惊奇的最为主要的途径。“惊人”成为诗人追求的一种至高境界和最佳效果。大诗人杜甫有“为人性僻耽佳句,语不惊人死不休”的名句,表达出他的诗歌价值取向。宋代杰出女词人李清照也有“学诗漫有惊人句”(《渔家傲》)的慨叹,同样将“惊人句”作为傲人的资本。这也便是诗学中的审美惊奇。这种“惊人句”是得之于冥思苦索,还是得之于诗人的偶然感兴?有不少人明确回答,是得之于后者。宋代诗人戴复古有论诗诗云:“诗本无形在窈冥,网罗天地运吟情。有时忽得惊人句,费尽心机做不成。”⑤戴复古所说的“惊人句”,是指有极高审美价值的作品,而它的获得,并非“费尽心机”之作,而是“忽得”,即是偶然感兴的产物。中国古代诗论中的很多话语,其实都是寓含着这样的意思:偶然的感兴所创作的诗作,可以产生令读者惊奇不置、想落天外的审美感受。如谢榛所说:“或造句弗就,勿令疲其神思,且阅书醒心,忽然有得,意随笔生,而兴不可遏,入乎神化,殊非思虑可及。”⑥“非思虑可及”,即是出人意料,惊奇不已。王夫之评张协《杂诗》云:“风神思理,一空万古,求共伯仲,殆唯‘携手上河梁’、‘青青河畔草’足以当之。诗中透脱语自景阳开先,前无倚,后无待,不资思致,不入刻画,居然为天地间说出,而景中宾主,意中触合,无不尽者。‘蝴蝶飞南园’,真不似人间得矣。谢客‘池塘生春草’,盖继起者,差足旗鼓相当。笔授心传之际,殆天巧之偶发,岂数觏哉?”⑦虽然没有

---

① 王夫之:《姜斋诗话》卷二,戴鸿森注:《姜斋诗话笺注》,北京:人民文学出版社 1981 版,第 63 页。

② 王夫之:《古诗评选》,《船山全书》第十四册,长沙:岳麓书社 1996 年版,第 681 页。

③ 张世英:《进入澄明之境》,北京:商务印书馆 1999 年版,第 212 页。

④ 张晶:《审美惊奇论》,《文艺理论研究》2000 年第 2 期。

⑤ 戴复古:《论诗十绝》,郭绍虞等编:《万首论诗绝句》,北京:人民文学出版社 1991 年版,第 120 页。

⑥ 谢榛:《四溟诗话》卷四,《历代诗话续编》,第 1219 页。

⑦ 王夫之:《古诗评选》,《船山全书》第十四册,第 706 页。

明言惊奇或惊喜,却是惊奇的审美心态的具体描述。在我看来,只有能够给欣赏者带来强烈的惊奇之感的作品,才能产生永恒的魅力。如果仅是一般述情,意象或词语都不能给人以惊奇感,几无审美价值可言,又如何能具有那种常读常新的魅力呢! 清人叶燮以历史的眼光指出后出者如果不能给人以惊喜,那就不可能具有文学史艺术史上的价值,他说:“原夫作诗者之肇端而有事乎此也,必先有所触以兴起其意,而后措诸辞、属为句、敷之而成章。当其有所触而兴起也,其意、其辞、其句,劈空而起,皆自无而有,随在取之于心。出而为情、为景、为事,人未尝言之,而自我始言之,故言者与闻其言者,诚可悦而永也。即使此意、此辞、此句虽有小异,再见焉,讽咏者已不击节;数见,则益不鲜;陈陈踵见,齿牙余唾,有掩鼻而过耳。”①在叶氏看来,只有“人未尝言之自我始言之”,才能给人以惊奇感,对于作者和读者来说,都是可以获得审美的喜悦的;但如果作品的意、辞、句与以往的作品并无大的区别,却一再出现,讽咏者即欣赏者不可能击节称叹,自然也就没有惊喜可言。这样的作品又何以能有永恒的魅力呢,只怕是读者要 “掩鼻而过”了。在很多诗论家看来,偶然感兴是获得奇绝之句和使读者得到惊奇之感的必要条件。如清人吴乔所说的:“凡偶然得句,自必佳绝。”“得句而难成篇时,最是进退之关,不可草草完事,草草便成滑笔矣。兴会不属,宁且已之;而意中常有未完事,偶然感触,大有玄想奇句。”②奇句是读者欣赏时的审美感受,也是能使不同的读者甚至是同一读者每读所感的。成为经典,通向永恒,这是一个重要条件。

还有一个问题值得提出供同仁考虑,就是诗歌的永恒魅力不仅在于情景的契合,也在于偶然的感兴中所生发的情感的指向性或者说是意向性。诗歌不是抽象说理,可也不是模糊述情,而是由于感兴所产生的强烈的情感向度。“诗言志”成为中国诗学的初始观念,并一直贯穿至今,并非无据。《尚书·尧典》的古训:“诗言志,歌咏言。”魏人王肃注曰:“谓诗言志以导之,歌咏其义以长其言。”③《诗大序》的界定是:“诗者,志之所之也。在心为志,发言为诗。”《毛诗正义》从而阐释道:“诗者,人志意之所适也。虽有所适,犹为发口,蕴藏在心,谓之为志,发见于言,乃名为诗。言作诗者,所以舒心志愤懑,而卒成于歌咏,故《虞书》谓之诗言志也。包管万虑,其名曰心,感物而动,乃呼为志。志之所适,外物感焉。言悦豫之志,则和乐兴而颂声作,忧愁之志,则哀伤起而怨刺生。《艺文志》云‘哀乐之情感,歌咏之声发’,此之谓也。”④“志之所之”,指志所发动的方向所在,《正义》中所解释的“志意之所适也”。适也同样是动词,指志意朝某种特定的方向发动。这都是以诗的本质的认识。重要的还在于,孔颖达还把“感物而动”的兴和特定方向的志联系起来,也就是说,恰恰是由于诗人心灵的感物而动,激发了有特定指向的情志。这种特定的情感指向,在读者欣赏作品时唤起情感的共鸣是至关重要的,从而,诗歌永恒魅力的产生,此为其主要的动力。

五

诗的永恒价值和魅力,是在后世读者的不断的吟咏欣赏中不断添加增值的。它们究竟在哪些维度上最易于生成这种永恒的价值? 这是很难说得清楚的。正因为难说清楚,诗的意境才有了蓝田玉暖良玉生烟的美感。因为诗人在偶然感兴中所兴发的情感是非常微妙的,诗人的情感与物象的融合也因其偶然而有着先一刻后一刻而不能的独特状貌,所以呈现给读者的也是非常鲜活非常独特的审美感受。永恒的魅力恰在此间不断产生。刘勰论比兴指出:“比显而兴隐”,又说“起情者依微以拟议。”⑤即是把握到了兴在传达诗人情

---

① 叶燮:《原诗·内篇上》,北京:人民文学出版社 1979 年版,第 5 页。

② 吴乔:《围炉诗话》卷四,《清诗话续编》,上海:上海古籍出版社 1983 年版,第 592 页。《文心雕龙·比兴》,范文澜注《文心雕龙注》,第 592 页。

③ 孔颖达《尚书正义》,《十三经注疏》,中华书局影印本 1980 年版,第 131 页。

④ 孔颖达:《毛诗正义》,《十三经注疏》,第 270 页。

⑤ 刘勰:《文心雕龙·比兴》,范文澜注《文心雕龙注》,第 601 页。

感上的隐微的特点。我一直以来都认为,诗之美感,一在广远,一在精微,二者相融互济,缺一不可成为经典之作。在多年前的文章里,我曾这样表述:“所谓广远,指诗歌境界远远大于文本的空间与时间上的气势与张力;精微则是诗歌文本中的精深微致之笔。广远与精微是诗歌意境具有普遍意义的两极。无广远之势,诗则局促狭隘,缺少张力;无精微之笔,诗则廓落板滞,缺少神采。精微之笔,虽是对描写对象特征的细微刻画,却非纯客观的摹写,而是审美主体与客体之间的物化的产物。”①如果称得上是诗歌佳作,广远和精微都是不可缺少的。精微当然首先表现在对所写事物的精细呈现上,也即是对“物性”的敞亮。刘勰一方面注重吟咏的“志惟深远”,另一方面主张体物精微。在《文心雕龙·物色》篇中说:“吟咏所发,志惟深远;体物为妙,功在密附。故巧言切状,如印之印泥,不加雕削,而曲写毫芥。”②所谓“曲写毫芥”是指描写物象的深入毫芒。值得向同仁们提请注意的是,“精微”并非仅是对描写物象而言,而是情景相融所产生的意象整体。“广远”也好,“精微”也好,都不是指单纯的客体物象,而都是主体与客体相互含吐后的整体意象。谢榛所说:“诗乃摹写情景之具,情融乎内而深且长,景耀乎外而远且大。当知神龙变化之妙,小则入乎微罅,大则腾乎天宇。”③此处所论,正是对情景融合后的诗境。

诗歌经典的永恒魅力,不在于将人的情感类型化,而恰在于诗人以偶然感兴中获得的某种鲜活的情感加以完美的呈现,从而唤起读者的情感体验。诗歌佳作是个性化情感的表现,但进入到诗歌作品中的情感已从自然情感转换为审美情感了。通过偶然感兴而生成的诗作,诗人在与鲜活的物色相触遇而在头脑中呈现为审美意象,同时又以词语表现出来时,就已经是客观化和形式化了。英国美学家鲍桑葵于此有较为深刻的论述:“关键的一点是,作为经验在我们身上所造成的差别,情感既不能同被我们称其为表达的理想内容分开,也不能先于这种理想内容。尽管一方面它是形式的和直接的,然而,它又通过自己是对我们的生活的反应这个事实,获得了一种意义和载体。随着这一意义和载体的出现,作为内容在我们身上所造成的差别,作为来自对象又指向对象的情绪,作为快乐和痛苦,情感必然会获得新的特征。譬如,人们告诉我们,与日常的、私人的、偶然的和不可传达的快乐不同,美的沉思和创造中的快乐在本质上是社会性的、必然的和可传达的。一种客观化于艺术的情感,必然呈现出某种永恒性和确定性。人们不可能把某种没有细节、没有组织或关联的东西,一句话,不可能把没有普遍性的东西表现于客观的形式中。”④对于我们的话题,这段论述实在是太能说明问题的性质了。偶然的感兴看似简单,其实是在诗人的独特禀赋和心灵运思中于瞬间便生发出具有物性的构形和普遍价值的东西了。诚如刘勰所论之心物关系:“是以诗人感物,联类不穷,流连万象之际,沉吟视听之区;写气图貌,既随物以宛转;属采附声,亦与心而徘徊。故灼灼状桃花之鲜,依依尽杨柳之貌,杲杲为出日之容,瀌瀌拟雨雪之状,喈喈逐黄鸟之声,喓喓学草虫之韵。皎日嘒星,一言穷理;参差沃若,两字穷形:并以少总多,情貌无遗矣。虽复思经千载,将何易夺?”⑤刘勰所说的诗人感物,也即我们所说的偶然的感兴。“随物宛转”和“与心徘徊”,看上去是有先后顺序的,其实也只是逻辑上的,而在创作实践的中往往是在感兴中同时发生的。这里的举例都是《诗经》中的经典,至今还脍炙人口,其拟写物态之生动和表现情感之鲜活,正如刘勰所感慨的“思经千载,将何易夺”,岂非永恒之魅力所在?

诗歌经典所表现的情感在偶然感兴中兴发,是带有诗人当下特定情形中获取的鲜活意象和语言形式的,但它们却在读者欣赏过程中生发出令

① 张晶:《广远与精微》,《文学评论》2004年第4期。

② 刘勰:《文心雕龙·物色》,范文澜注《文心雕龙注》,第592页。

③ 谢榛:《四溟诗话》卷四,《历代诗话续编》,第1221页。

④ 鲍桑葵:《个体的价值与命运》,李超杰、朱锐译,北京:商务印书馆2012年版,第52页。

⑤ 刘勰:《文心雕龙·物色》,范文澜注《文心雕龙注》,第693页。

人感奋的兴味,而其中所呈现的情感向度连同兴味一起,不断地被不同的审美主体所感受,因而形成了踵事增华的永恒魅力。在这意义上,钟嵘对兴的义解:“文已尽而意有余,兴也。”①就有助于我们理解这个问题了。举几个例子,如:“昔我往矣,杨柳依依,今我来思,雨雪霏霏。”征人的哀乐在这种特殊的记忆和情境中留给读者无穷世代。“蒹葭苍苍,白露为霜。所谓伊人,在水一方。溯洄从之,道阻且长,溯游从之,宛在水中央。”面对“蒹葭苍苍”的秋晨,感慨着可望不可即的伊人。

这样一些由诗人的偶然感兴而生成的人生况味或情境,更能生发出永恒的魅力或意义。如杜甫的《月夜忆舍弟》:“戍鼓断人行,边秋一雁声。露从今夜白,月是故乡明。有弟皆分散,无家问死生。寄书长不达,况乃未休兵。”月夜中诗人的乡思,触发了无数读者的乡情。苏轼“人生到处知何似? 应似飞鸿踏雪泥。泥上偶然留指爪,鸿飞哪复计东西?”诗人还通过感兴呈示了某种社会的历史的变化规律。如《春江花月夜》:“江畔何人初见月? 江月何年初照人? 人生代代无穷已,江月年年只相似。不知江月照何人,但见长江送流水。”诗人从眼前的春江月夜生发了对于宇宙人生追问。刘禹锡的《乌衣巷》:“朱雀桥边野草花,乌衣巷夕阳斜。旧时王谢堂前燕,飞入寻常百姓家。”诗人从乌衣巷夕阳西下时的景象,生发了深刻的历史兴亡感,揭示了历史的沧桑变故。还有一些诗作在即兴的感怀中所提升出来的是对社会世道的感慨。如李白的《行路难》:“金樽清酒斗十千,玉盘珍馐直万钱。停杯投箸不能食,拔剑四顾心茫然。欲渡黄河冰塞川,将登太行雪满山。闲来垂钓碧溪上,忽复乘舟梦日边。行路难! 行路难! 多岐路,今安在? 长风破浪会有时,直挂云帆济沧海。”苏轼在《慈湖夹阻风》中吟道:“卧看落月横千丈,起唤清风得半帆。且并水村欹侧过,人间何处不巉岩?”湖中行舟遇阻,诗人由此感慨世事的艰难不平。还有很多作品是呈现出客观事物的样态或规律,也即“物理”,而这同样是诗人在偶然感兴中的领悟。如苏轼的《题西林壁》:“横看成岭侧成峰,远近高低各不同。不识庐山真面目,只缘身在此山中。”其间哲理昭然,但却不是现成的哲学著作的理论,而是诗人在偶然感兴中的悟解。王文诰指出:“凡此种诗,皆一时性灵所发,若必胸有释典而后炉锤出之,则意味索然矣。”今人王水照先生于此指出:“诗人感兴之间,哲理即在其中,未必演绎理念。”②

经典必然具有永恒的艺术魅力,使读者在阅读中不断产生新的审美体验。在中国诗歌史上,具有永恒魅力的篇什是无法胜数的,但它们所表达的情感和意义,不是类型化的,而是充满了鲜活的个性化的差异,给人的审美感受也是常读常新的,究其原因,恰恰是因了这些诗作大多数是由偶然的感兴作为发生契机的。由偶然的感兴到永恒的魅力,这中间是有一条通道的。然而,抉发偶然的价值并不全部,只是因为古代诗人们的创作实践提供了大量的实证。并非什么人的偶然感兴都可以产生永恒的诗歌审美价值的,诗人的主体因素其实才是真正的前提。主体因素中包括了胸襟、学养、艺术才华、天分等等。主体方面的因素有待于另文探讨,本文旨在揭橥感兴的偶然可以产生的久远的审美价值;同时,也请大家关注到,诗歌的永恒魅力,恰恰是从诗人最初的偶然感兴中生长起来的。

---

① 钟嵘:《诗品序》,陈延杰《诗品注》,北京:人民文学出版社 1961 年版,第 2 页。

② 王水照选注:《苏轼选集》,上海:上海古籍出版社 1984 年版,第 159 页。

Contingency and Eternity

Zhang Jing[1] Zhang Jiayin[2]

(1. *Library*, *Communication University of China*, *Beijing* 100024, *China*;

2. *Department of East Asian*, *University of California*, *Santa Barbara*, *California*, *America*)

Abstract: This article aims to reveal the internal relationship between stimulation by association (感兴, the courses in which poets express their inner feelings when they are stimulated by external things) that happened accidentally and the eternity of poetic classics in Chinese poetry. The triggers of stimulation by association are usually accidental. Therefore, there are quite a few terms indicating "contingency" such as *ouran* (偶然, accidentally), *ouer* (偶尔, occasionally), *chu* (触, to be stimulated), and *yu* (遇, to encounter), most of which are associated with the moments that trigger the creation of outstanding art works. The pieces that are considered classic in the history of Chinese literature have a great charm that always brings refreshing ideas to readers. This eternity is exactly what poets pursue about the value of their literary works. The function of poetry lies in the sustenance of feelings. Nevertheless, the natural feelings that are abstract or formless can never provide readers with aesthetic experience. The task of poetry is to create materialized texts with its unique arts media. The greatness of eternity springs from the aesthetic surprise that is produced in the process of reading. The wonder of poetry that is considered the ultimate artistic value is also implemented with the trigger of stimulation by association that happened accidentally.

Key words: contingency, classics, arts media, eternity

(责任编辑 刘曙光)